

POÉTICA DE LA INDIGNACIÓN. IDENTIDAD Y (DISCURSOS SOBRE LA) MEMORIA. SOBRE LA PELÍCULA M DE NICOLÁS PRIVIDERA

Sebastián JF Russo

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

sebasrusso@gmail.com

Resumen

Análisis de los modos de representación de la memoria en la película *M* de Nicolas Prividera, la que se incluye en una serie de obras (*Los Rubios, Papa Iván*) que posibilitaron la irrupción de discursos en donde el registro subjetivo resignifica novedosa, trágicamente, la construcción de la memoria del pasado reciente.

“Su niñez estaba poblada de nombres, su propio cuerpo era como un salón vacío lleno de ecos de sonoros nombres derrotados. No era un ser, una persona. Era una comunidad”.

Estas palabras de William Faulkner se leen en el comienzo de **M**, película/búsqueda de Nicolás Prividera. Búsqueda tanto de ecos de su madre, Marta Sierra, desaparecida por la última dictadura militar argentina, como por la restitución de una anhelada comunidad, donde pueda disolver su individualidad, socializar su dolor. Entendiendo a ese cuerpo (*poblado de nombres*), en el mismo registro de un pensar la Memoria: en tanto una *comunidad de voces*, ecos: eminentemente colectiva.

Búsqueda que tiene como factores (no separables sino en relación, en tensión), por un lado una instancia crítica, en tanto develamiento de una concepción hegemónico-musealizante (1) (Huyssen: 2002) de la memoria afincada en un mecanismo **burocrático/mecanizado** (no sólo encontrable en organismos e instituciones, sino en la propia discursividad de los ex compañeros de su madre entrevistados); y por otro un carácter “más asertivo que evocativo” (2) (Amado: 2005, 236) a través del cual Prividera despliega una suerte de *ética de la acción* que tendrá su canal enunciativo, en tanto reclamo por un redefinir compromisos, **responsabilidades** (individuales, sociales); y su canal más específicamente cinematográfico, a través del despliegue de una **multiplicidad de formas audiovisuales** que irrumpen alternativamente, emulando el mecanismo propio de la memoria (más radial que lineal, más en construcción que dada), cuestionando (o al menos corriéndose de) una poética documental típicamente expositiva (3).

Así, se trabajará por develar la concepción de Memoria que se evidencia tanto en lo enunciable, como en lo visible, en el film **M**, en relación con una actitud crítica sobre acepciones cristalizadas de la Memoria, y sus derivaciones políticas, en tanto hegemónicas formas de silenciamiento y aquietamiento.

Cultura de la(s) memoria(s)

Dice Elizabeth Jelin que la Memoria, sus múltiples y alternativas interpretaciones son “elementos clave en los procesos de (re)construcción de identidades individuales y colectivas, en sociedades que emergen de períodos de violencia y trauma” (Jelin: 2000, 7). En tanto voces alternativas, las de los jóvenes documentalistas que eligieron/necesitaron filmar la búsqueda por rastros de sus progenitores desaparecidos, se tornaron paradigmáticas en el mencionado “proceso reconstructor de identidades”, constituyendo una zona de significación, un contexto novedoso, fructífero en nuevas interpretaciones sobre el pasado reciente.

Así, la Memoria, sus alternativas interpretaciones, se ven expuestas a través de una poética cinematográfica que, según Ana Amado, imbrica una contemporánea efervescencia por revisar el pasado reciente, en paralelo a una efervescencia por usar el documental como medio de testimoniar y revisar dicho pasado (Amado: 2005). Ubicando al año 1996, a 20 años del golpe militar, como momento crucial donde coinciden algunos relatos de “arrepentidos” (Scilingo, Balza) con la aparición de la organización HIJOS. Desde ese momento, sigue diciendo Amado, el interés por revisar la militancia, a través de voces de familiares, se realiza paradigmáticamente desde documentales.

Pero antes de adentrarnos en las particularidades de la relación entre el concepto de Memoria y los modos de mediación cinematográfica, es necesario dar cuenta del contexto contemporáneo mencionado, en el cual la Memoria, en términos de “cultura de la memoria” (tal como lo entiende Andreas Huyssen (Huyssen: 2002)),

prolifera de distintos modos, pensando a su vez las consecuencias (políticas) de tal reverberación.

En este sentido dice Huyssen que “el giro (contemporáneo) hacia la memoria recibe un impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en el que vivimos” (Huyssen: 2002, 24). La memoria así se constituye para Huyssen en un referente inexcusable para la constitución identitaria contemporánea. Caracterizada como “transitoria, poco confiable, acosada por el fantasma del olvido”, la memoria sufre en la actualidad los embates de estrategias mercantilizadoras, que tras el objetivo de “recordarlo todo”, bombardean a sujetos (anhelantes, necesitados de recuerdos) erigiendo un abrumador cúmulo de recordatorios públicos y privados, sin asumir el riesgo de una globalización (mediática) neutralizante (desparticularizante) del pasado (4). Estas estrategias de memorialización Huyssen las considera “de supervivencia” y establecerían lo que él llama una **“cultura de la memoria”** (Huyssen: 2002). Una memoria caracterizada por el autor como desdoblada: ligada por un lado a lo experiencial (lo realmente vivido), y por otro a lo mediatizado (“memorias imaginarias”, consumidas mediáticamente). Desdoble que no refiere a una no imbricación, sino a componentes que singularmente combinados constituyen una distintiva, aunque nunca acabada, memoria identitaria.

Los medios de comunicación masivos, en este sentido, adquieren un papel relevante, influyendo en la conformación de identidades desde su incesante propagación de historias, relatos, en un marco novedoso como es el de, según Leonor Arfuch, una “escalada mediática de la subjetividad, de lo íntimo/privado, primando la ‘pequeña historia, aun en el horizonte informativo” (Arfuch: 2002, 37). Es este el marco en el que las identidades deben navegar, afincarse, negociar. Marco que no puede eludirse a la hora de la intentona comprensivista: dice Huyssen al respecto, “no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria” (Huyssen: 2002, 25). Discursos mediáticos (como el del cine, la televisión, los medios gráficos), que bajo lógicas comerciales, son generalmente proclives a unificar, homogeneizar historias (personales, colectivas), promoviéndolas unívocas, lineales, monolíticas, disminuyendo (obstaculizando) su riqueza interpretativa, su heterogeneidad semántica, sus particularismos.

En este sentido, se pregunta Eduardo Grüner, con respecto a la estrategia de un poder que “ha necesitado por definición del arte para producir y conservar la memoria (en tanto sistema de representaciones que fijan las conciencias a una estructura hegemónica de reconocimientos) (Grüner: 2001, 19), si la producción de un discurso (sobre la memoria), su ramificación y proliferación hasta la náusea, no es la mejor manera de controlar los efectos indeseables del silencio (habilitador de reflexión, y así, de otros discursos)” (5) (Grüner: 2001, 48). Ubicando de esta forma a la Memoria, a sus modos de representación, en tanto campo de disputa donde se dirimen posicionamientos, reverberancias políticas.

Pregunta que es pertinente en un mundo contemporáneo que se caracteriza por la producción en masa de representaciones, cuyo consumo indiscriminado no se limita a satisfacer necesidades sino a conformar subjetividades hechas a medida para sostener ese consumo, y en el cual, en palabras del mismo Grüner, si todavía existe hoy algo parecido a lo que en aquellos tiempos pretéritos se llamaba lucha ideológica, esta se da en el campo de las representaciones antes que en el de los conceptos (Grüner: 2001).

No era un ser... era una comunidad

*Cuando podemos apartar a un hombre de su pasado,
entonces lo podemos apartar de los otros.*

George Orwell, en 1984

En **M**, Nicolas Prividera aborda la disputa de la representación simbólica de la memoria (la de su construcción), particularmente desde la relación entre lo privado y lo público. “Cómo no sentir bronca... **todos** deberíamos sentirla”, dice el director (entrevistado en su propio film), y convierte así a su obra en un derrotero de dicha bronca, la suya, la de su apuesta ético-colectiva: el pasaje de una bronca esperanzadora, activadora, vital a una bronca resignada, impotente ante estereotipos *musealizados* (burocratizados). Así todo, abre lugar a un *más allá* político de la bronca: dirá en una entrevista días antes del estreno de su film, “...donde dije que estaba enojado, y que todos tendríamos que estarlo, debería haber dicho indignados”. Y nos brinda una clave, ya que el *enojo* y la *bronca* parecerían eludir las connotaciones colectivas de lo *indigno*, esquivar el anclaje irremediamente social de la deshonra y la injusticia (matices propios de la indignación). El enojo sería una reacción, en tanto acto privado,

en relación con moral individual, lo indigno en cambio estaría en relación con una moral pública, con un *deber ser* comunitario incumplido.

Entre el enojo y la indignación, habría una relación cercana a la existente entre la *culpa* y la *vergüenza*. Sostiene Eduardo Grüner que la primera habría reemplazado a la segunda, en un pasaje, históricamente identificable, con el triunfo del monoteísmo cristiano, produciendo una “diferencia decisiva en la subjetividad y su relación con lo político” (Grüner: 2001, 60). Mientras la vergüenza se desarrolla en público, en relación con los otros, la culpa se dirime en soledad, y en diálogo con algún *supremo*. En este sentido la raigambre política de la propuesta de Prividera se hallaría en difuminar las fronteras entre lo público y lo privado. Transformando su problema (enojo) privado, en trauma socialmente indignante, a través de convertir en vergüenza, en vergonzosa inactividad, lo que la memoria oficial (burocratizada) difumina, desligando de responsabilidad a los elementos vitales de la trama burocrática a la que se la conmina, los *funcionarios especializados* (6).

Burocratización de la memoria

“La organización burocrática moderna actúa como una máquina, servida por funcionarios especializados. Su peculiaridad específica la desarrolla en mayor grado cuando más se deshumaniza, cuando elimina todos los elementos sensibles puramente personales, todos los elementos irracionales que se retraen al cálculo”
Max Weber

En su derrotero, Prividera visita distintos espacios de conmemoración, e instituciones y organismos, dedicados a recopilar información sobre detenciones realizadas durante la última dictadura, en paralelo a encuentros con compañeros de su madre. Lo que halla, primero con enojo, con indignación luego, es por un lado desidia técnico-burocrática; por otro, efusividad condescendiente, culpógena

Su gesto desconfiado, instigador es el que prima en los encuentros, intentando ir más allá del dato objetivo, del comentario consolador, fetichizado, a través de la repregunta, inquirendo sistemáticamente sobre lo dicho, sobre la respuesta automática. De hecho, en alguna circunstancia es acusado (por los mismos que son inquiridos) de leer de forma demasiado lineal la historia, develándosele el terreno fangoso en el que se encuentra: el de la puja por la palabra, por la lectura fidedigna de la historia, por la construcción del pasado. Y será esa puja evidenciada, siempre presente en su película, en su derrotero, la que permitirá una actualización de la Memoria, de lo memorizable, de sus ramificaciones políticas.

En el primer apartado de la película, efectuará un recorrido sistemático por dichas instituciones y organismos, y sintomático en el reflejar tal puja, resuelta desde lo estatal en el confinamiento de la Memoria a la esfera de lo inmovilizado/ble, de lo inactivo.

“Pareciera que cada uno individualmente debe activar, cuando la represión fue generalizada, sobre el cuerpo social”, dice en entrevista radial con Magdalena Ruiz Guiñazú (en una de las tantas mediaciones a su propio discurso). Y el registro de la acción (de la activación, del trabajo) se entroncará con el de la responsabilidad, en relación con el carácter privado/público de tales actos. En su peregrinación por distintos organismos despliega en acción su apuesta ética: desde el mismo hecho de filmar tal recorrido/búsqueda (gesto enfatizado por su presencia constante delante de la cámara), y desde lo enunciativo en tanto insistente declamación por una responsabilidad generalizada en el proceso de recordar/construir el pasado. Lo que pide (exige) es accionar. Encontrándose (y en ese mismo movimiento, develándola) con las tramas burocráticas en las que la memoria está confinada, fijada.

Una metáfora de la fijación del recuerdo, la encuentra Prividera en el sindicato en el que participaba su madre. En una charla con un delegado del sindicato, éste le cuenta que el monumento a los desaparecidos de ATE, que fue ideado como un “móvil” que cuando hubiera viento haría ruido, fue sellado, puntualmente dice “fijado”, debido a que el ruido en días de mucho viento “molestaba, más que convocar al recuerdo”. Más allá de la metáfora harto evidente, es interesante pensar en la necesidad del delegado de decirle a Nicolás que de todas formas algo se escucha en días ventosos. Necesidad que se liga a un sobrentender (de forma estereotipada, automatizada) que la memoria debe estar “siempre presente”, en relación con la proliferación (“hasta la náusea”, diría Grüner) del discurso hegemónico sobre la memoria, que el “recordar para no repetir” encarna en forma de eslogan. Haciendo un gesto con su mano le intenta decir que una cierta resonancia aún provendría de la obra modificada (fijada), dando cuenta incluso de una dificultad en poner en palabras lo que (de modo culpógeno) está diciendo.

Siguiendo el recorrido, en la visita a la Casa de la Memoria y la Vida, en el municipio de Morón, Prividera comienza

a desplegar la mencionada denuncia solapada a la inacción (debido a la burocratización) de organismos (luego irá a la Conadep, y al CELS) que poseen información sobre el destino de los detenidos.

A su arribo a la Casa de la Memoria y la Vida, se ve como un empleado enciende raudo un mapa con lucecitas que indican lugares donde hubo centros de detención clandestinos. Evidenciándose por un lado la presencia de una cámara, y su legitimado papel documentador de lo real; y por otro, el carácter de temor (sumado al de culpa) ante una posible sanción que todo funcionario posee ante una función que debe cumplir (Weber: 1999), en este caso, mantener encendido ese panel con luces intermitentes de colores. En seguida es atendido, e interroga sobre la existencia de datos sobre dónde estuvo detenida su madre.

Ante el fallido intento (aunque no por mostrar –evidenciar– el siempre prefigurado y muchas veces infructuoso encuentro entre el “ciudadano y el funcionario”, sino por encontrar respuestas positivas sobre su búsqueda), recorre la biblioteca encontrando carpetas con distintas temáticas, interesándole particularmente una membretada con etiqueta que dice “Memoria”. Se pregunta (le pregunta a quien lo acompaña) por el sentido de una carpeta con tal nombre, en un ámbito dedicado especialmente a trabajar sobre temáticas de la memoria. Encontrándose al abrirla con una marca más de la confinación oficial: la memoria se presenta en tanto monumento, parque.

Seguidamente ingresa a la Conadep. Y el pedido por la activación, en particular por el cruce de los datos que distintos organismos acopian, se hace sintomático, urgente, desmoralizante, agobiante, en su repetición, y en la redundancia de respuestas someras, tenues, complacientes. El dato, recurso primario del funcionariado burócrata, en el caso de representar información sobre desaparecidos, sobre centros de detención clandestinos, hace más alarmante su carácter de fetiche. Un ensimismamiento que sin trabajo (activación) mediante, se transforma en objeto (de una opacidad insoportable)

Su incansable ritmo, su largo transitar por organismos y entrevistas con ex compañeros, es su respuesta proactiva a la ética de la acción desplegada discursivamente. Ese firme trajinar (construido de forma emotiva) hacia el final de la película va a decaer. Entre otras cosas ante el desaliento que le provoca la repetición mecánica de ciertos gestos, de ciertas frases. En este sentido su particular interés por trabajar sobre el tópico (en tanto solidificación del sentido), por desmontar el tópico. Haciéndolo a través de la pregunta insistente, aquella que se vuelve testaruda sobre lo dicho con automatismo.

En el CELS le dicen que habría archivos que el Ejército no pone a disposición, y que entre ellos podría haber más datos sobre los desaparecidos. Y que desde el Estado, desde los organismos, poco pueden hacer para pugnar porque sean abiertos. “Ojala vos puedas”, le dice la funcionaria entrevistada. “¿Yo?”, le pregunta Prividera.

La búsqueda por más datos, según los organismos, las instituciones, debe ser personal, privada. La búsqueda, según Nicolás Prividera, y según esta serie de films realizados por hijos de desaparecidos, debe ser en conjunto. Un *conjunto*, una comunidad, convocada desde el mismo gesto de producir un film, una mediación/producción simbólica, para tal búsqueda. Para unir las piezas/lazos de un “cuerpo social” reprimido, y desmembrado. Una fragmentación que es la necesaria para el funcionamiento de la máquina burocrática, a través de la lógica de la discontinuidad, la compartimentación que obstruye estratégicamente la responsabilidad (el conocimiento) sobre el funcionamiento de la misma máquina, pero que a la vez le permite realizar su función. El principio de división del trabajo (la “compartimentación” varias veces denunciada por Prividera), no sólo aumenta la eficacia de la máquina, sino que permite su existencia maquinal.

Dice Zygmunt Bauman que “cada técnica por separado puede asegurar su inocencia, y sentirse con derecho de reclamar *inocencia moral* (...) En el universo de la tecnología, el yo moral, se siente y es un extraño no deseado... dado su negligencia de cálculo racional” (Bauman: 2004, 224-225).

Y si bien la actitud de Nicolás Prividera es precisamente la de exigir racionalidad en la labor de los organismos visitados, sintiéndose “un extraño” y “no deseado”, su pedido de practicidad, de trabajo, no es de racionalidad instrumental, técnica, apartada, inocente del trabajo, de las funciones generales. Lo que intenta restituir Prividera, y aquí aquella *comunidad* anhelada de Faulkner, es la trama en la que las prácticas y los discursos se incluyen. Lo que intenta poner en relación Prividera es el *hacer técnico* (“inocente”) con el *hacer político* (responsable), el acto individual con el colectivo, el enojo con la indignación. Repolitizar prácticas despolitizadas por la instrumentalidad técnica. “Avergonzando” (públicamente), y no “culpando” (individualizando) no sólo a quienes trabajan en dichos organismos, sino a la maquinaria institucional, al cuerpo social todo, hurgando por las responsabilidades del actuar/no actuar, del decir/callar, del ver/no mirar.

Memoria, identidad, ficción

*No es la búsqueda de la identidad lo que es imaginaria,
sino el encuentro de una identidad y la creencia por la cual
uno finalmente cree la ha encontrado*
Regine Robin

Una fragmentación burocrática, un desmembramiento burocrático del cuerpo social, que incide sobre las identidades, constituyéndolas. Así **M**, puede pensarse como una propuesta simbólicamente performativa (el acto cinematográfico) de develación de tal trama social deshecha (correlato de una memoria confinada a objetivaciones discontinuadas), pugnando por un re-entramar (re-constituir) identidades, en tanto piezas entrelazables de un rompecabezas complejo, y eminentemente trágico (tales las características de un repensar políticamente la Memoria, no compuesta por compartimentos aislados, no resuelta, dada, definida).

De hecho el título de la película, “M”, aparece inscripto sobre una pieza encastrable, pieza de un *armado*, que es precisamente lo que está en disputa, por lo cuál se lucha, puja. En el mismo sentido foucaultiano de que no es *con* el discurso que se da la disputa, sino *por* el discurso. Siendo así la lucha propuesta (a develar) la simbólica, la mediada/performada discursivamente.

En el comienzo de la película, entre voces que se entremezclan, se le escucha decir a una ex compañera de Marta Sierra: “mi modelo es ese, yo me lo armé así”, en relación con entender de cierto modo lo ocurrido. Configurando un concepto de memoria ligado a lo deliberadamente construido, y por tanto de valencias múltiples, las que constituirían tramas discursivas: la historia. En relación con una identidad colectiva que se “arma un modelo”, que explica un pasado, conformándolo, y así un hoy.

Y es ese modelo burocrático-compartmentado, de búsquedas individuales y aisladas, el que Nicolás –desde ese personaje que hace de sí mismo, representando al que busca, inquiere, pregunta- intenta develar, desmontar. Es precisamente ese *armado maquinal de la historia (de la memoria)* el que le despierta enojo, indignación. Y es desde el articular entre una propuesta proactiva y una propuesta ética, desde donde Prividera se ubica como personaje ficcional, en tanto configuración de un símil héroe (7).

Paul Ricoeur entiende a la constitución identitaria, ligada a la idea de ficción (Ricoeur: 1996). De ahí su concepto de Identidad narrativa, la que se configuraría en relación con una Acción y con una Ética determinada. La conformación identitaria así, en relación entre la acción y la ética, se daría paradigmáticamente en el acto de la narración, en el relato de la propia vida, en contarla a otros, en contársela uno mismo. Desde recursos de la realidad (experiencias), ficcionalizando la unión de sucesos, hechos, expectativas, intentando montar una historia coherente en sí misma, constructiva –constitutiva- para el sujeto narrante. Evidenciando, considerando a la identidad, a la memoria en su carácter de construcción, y no algo estanco, establecido de una vez y para siempre. En este sentido, los documentales subjetivos contemporáneos abordan paradigmáticamente la relación entre construcción identitaria a través de la narración, abriéndose sintomáticamente a un devenir político: en tanto “relatos íntimos que exceden el papel del duelo personal, y solicitando ser percibidos como capital histórico” permiten “la **paradoja** de, a través de narraciones íntimas, reconstruir el pasado, la memoria colectiva” (Amado: 2005, 224).

Relatos, que en tanto ficcionales actuarían, en términos de Ricoeur, como “laboratorios para experiencias de pensamiento”, en donde la identidad narrativa pondría a prueba posibles variaciones. Capacidad interactiva de connotaciones políticas, de capacidad de acción, de cambio en el estado de las cosas. Dice Regine Robin, “es el principio de intrusión en el mundo de la ficción, lo que implica una ficcionalización de lo real. En la medida en que está presente esta interacción no se trata del todo de una ficción, sino antes bien de una simulación de la ficción que desestabiliza a lo real más que a la ficción misma” (Robin: 1996, 61).

Esta desestabilización de lo real, es la que repercute políticamente, desde modos no cristalizados de constitución identitaria, desde modos de representación que desfetichiza la Memoria, no sólo desde lo enunciable, sino desde lo visible (tal el modo cinematográfico elegido en **M**).

Visualizaciones de memoria(s)

*“No existe una sola forma
de acercarnos a la cosa recordada”*
John Berger

De la instancia crítica, en tanto develamiento de una concepción hegemónico-musealizante de la memoria, y la asertiva/proactiva de la que ya vimos su canal enunciativo, en tanto reclamo por un redefinir compromisos, **responsabilidades** (individuales, sociales), ahora analizaremos su canal más específicamente cinematográfico, a través del despliegue de una variedad de modos audiovisuales que irrumpen alternativamente, emulando el mecanismo *radial* de la memoria (Berger: 1987), acercándose a una poética documental *reflexiva* (Nichols: 1997). En un trabajo dedicado a pensar las relaciones entre la imagen fotográfica y la memoria, John Berger construye dos caracterizaciones sobre los usos de la fotografía. Uno de ellos discontinuado de su contexto de enunciación (“la fotografía así se convierte en un objeto muerto que se presta a cualquier uso arbitrario”), y otro (el que emularía el procedimiento del recuerdo) entramado, entrelazado con su contexto, proponiéndose parte activa del *continuum* histórico. La raigambre política de estos dos usos de las imágenes repercute tanto en la propuesta de Prividera (de entender social su enojo individual), como del citado Grüner (y su contrapunto culpa -individual- / vergüenza -pública-), en el sentido de un pensar imágenes en imbricación con otras conformando tramas, que constituiría, restituirían la “comunidad de voces y ecos” de Faulkner (del epígrafe de **M**).

Dice Berger que, “la memoria funciona de forma radial, es decir, con una cantidad enorme de asociaciones. La cosa recordada no es el final de una línea. Desde diferentes accesos, numerosos puntos de vista o estímulos, convergen y conducen hasta ella” (Berger: 1987, 81). Y es de esta forma que Prividera se acerca audiovisualmente a la cosa recordada (a recordar/construir). Así, a lo largo de todo el film voces, testimonios, fotografías, palabras se entrecruzan (8) en el fluir narrativo. Siendo múltiples las mediaciones que se interponen y componen el derrotero de Prividera, constituyéndolo plural, complejo, no sólo a través de múltiples voces, sino a través de registros, canales diversos. Así, a la mencionada entrevista telefónica que le realiza Magdalena Ruiz Guiñazú desde su programa radial, también se registra una entrevista audiovisual que le realizan a él y a su hermano. Y en cada una de ellas las ideas, los conceptos parecen ser los mismos, las preguntas se repiten, las respuestas también. Pero cada vez que se repite (la palabra, el gesto), se produce una complejización de la “cosa recordada”, un nuevo matiz aparece, una pausa, un silencio novedoso otorga un nuevo “punto de vista”. Siendo el afán de Prividera, mostrarlo “todo” (9) (como fue la de Albertina Carri, dando cuenta del detrás de escena, de la repetición de tomas), entendiendo que nunca son suficientes los canales, las vías de acceso a la memoria, a una construcción contextual, por continuidades, de una memoria histórica.

En las mediaciones del acceso a lo “real”, Prividera encuentra la forma de escapar a un concepto de memoria lineal, fetichizado. Así, irrumpen sistemáticamente, sobreimpresiones que se adelantan a la oralidad. Frases como “Nada que ver”, “Dar vuelta el recuerdo”, se escriben, imprimen, sobreimprimen en la pantalla mientras se sigue filmando, antes que se las oiga. Recurso de intervención autoral, que enfatiza un punto de interés, el del autor. Recurso antiobjetivista: tal frase es la que le rebota, la más rica -para el autor- de la siguiente conversación. A su vez van mechando el relato fotos de su madre, fotos de álbum familiar. Y construyendo, a lo largo de la película un mapa en una pizarra, anotando a quién entrevistó, su relación con su madre, y las conexiones entre ellos. Un mapa para él mismo, que sirve a los espectadores, a la estructura narrativa misma del film, y para denotar nuevamente esta mediación de acceso a lo real, desde un otro lugar, uno nuevo, uno más.

En esta propensión a abrir canales de sentido, se lo ve leyendo **Perón o Muerte** de Silvia Sigal y Eliseo Verón (10), como buscando otras apoyaturas (intelectuales, analíticas), como otra forma más de pensar ese ayer desde este hoy. No siendo en absoluto inocente la elección de este libro, en el cual los autores apuntan a las consecuencias que la ambigüedad e indefinición de Perón a la hora de mediar entre la derecha y la izquierda peronista, tuvo con respecto a la represión dictatorial posterior. Seguido a esto, se ve el famoso fragmento audiovisual de Perón echando a los montoneros de la plaza: “la hora del escarmiento aún no ha llegado”, y la toma de posición se hace autoevidente: si algo es lo que exige Prividera en el film, es responsabilidad por lo hecho, lo dicho: ninguno de sus gestos podría ser inocente.

Prividera, en su movimiento, en su caminar, hablar, explicar, en su entrometerse, registra testimonios, enfatiza las contradicciones, presentifica las discusiones, visualiza sus gestos, restituyendo la trama de los discursos del recuerdo, hecho de “retazos, fragmentos, silencios”. Todos estos actos audiovisuales convocan (a él, al espectador) a repensar la memoria no de forma cristalizada, sino precisamente como irrupciones (a veces accidentales, otras voluntarias), pero bajo el signo de actualizar (en tanto agente –él filmando, el espectador eligiendo verla, el jurado eligiendo premiarla (11) -), y de cierto(s) modo(s), cierta zona memorizable. Dice Ana Amado que “las técnicas de lo visible constituyen desde siempre un recurso contra el olvido en su poder de instalar presencia, en

su capacidad de restitución virtual de (personas, historias) ausentes" (Amado: 2005, 233). En este sentido **M** se liga a otras producciones (**Los Rubios, Papa Iván, Encontrando a Víctor**) que pretenden audiovisual y enunciativamente convocar a la resignificación (formal, discursiva, y así política) del pasado reciente, en especial, repensar, rever, términos (zonas de significación) como dictadura, desaparecidos, militancia.

Corolario

*"Una época no preexiste a los enunciados que la expresan,
ni a las visibilidades que la ocupan"*

Gilles Deleuze

Dice Elizabeth Jelin: "La "misma" historia, la "misma" verdad, cobra sentidos diversos en contextos diferentes. Y la sucesión de generaciones implica, irremediabilmente, la creación de nuevos contextos. Para tal transmisión intergeneracional se necesitan dos requisitos: el primero ampliar las bases para un proceso de identificación, para una ampliación intergeneracional del "nosotros". El segundo, dejar abierta la posibilidad de que quienes "reciben" le den su propio sentido, reinterpreten, resignifiquen –y no repitan o memoricen-. De hecho en cuanto se incorpora el nivel de la subjetividad no hay manera de obturar reinterpretaciones" (Jelin: 2000, 12).

Entendemos que **M**, de Nicolás Prividera, a través del reflexionar sobre el modo de representación de la memoria, sus valencias múltiples y complejas, y su burocratización a través del contrapunto individuo/comunidad, propone una **transmisión reflexiva** (no automática, no solamente informativa), propiciando la conformación de un "**nuevo contexto**" generador (junto a los otros films mencionados) de la ampliación de ese "nosotros" del que habla Jelin. Por tanto esta obra, insistentemente penetrada por su subjetividad, erosionadora de cristalizaciones, tanto desde lo enunciable como desde lo visible, es eminente política. Por un lado, por entender el papel de los medios masivos de comunicación (que en tanto producciones simbólicas, son "canales y receptáculos de la memoria", en términos de Yosef Yerushalmi (Yerushalmi: 1989, 17), como paradigmático en un entender a la identidad, la memoria/el olvido, como construibles, como "sistemas de representaciones". Y por otro, por la propuesta de estos films, corriéndose de un modo de representación hegemónico, "abriendo la posibilidad de una comunidad fraternal (12) quizás híbrida y anárquica pero conquistada en el combate de la comunidad paterna" (Amado: 2005, 226).

Notas

1 Concepto de musealización de la memoria, de Andreas Huyssen.

2 Tal la característica que Ana Amado encuentra como procedimiento más usado en este tipo de películas contemporáneas, a las que llama documentales subjetivos, que inauguró en el 2003 *Los Rubios* (de Albertina Carri), y a la que le siguieron *Papá Iván* (de María Inés Roqué) y *Encontrando a Víctor* (de Natalia Bruschtein), y en las cuales los/as directores/as buscan huellas de sus progenitores desaparecidos.

3 Corrimiento que paradigmáticamente, en referencia al "documentalismo subjetivo contemporáneo", se da en contrapunto con un documentalismo expositivo, en términos de Bill Nichols, que se propone "presentar un mundo histórico sin contradicciones", otorgándole al medio cinematográfico un papel de mediación (no conflictiva), a diferencia del "documental reflexivo", que discute en sí mismo sobre la posibilidad de la representación.

4 En este sentido se puede pensar la proliferación de documentales televisivos, y recordatorios de todo tipo en momentos de la conmemoración por los 30 años del golpe militar, llevados a cabo por un espectro absolutamente variable (ideológica-políticamente) de realizadores y productores, en consonancia con una homogeneización discursiva del pasado.

5 Los paréntesis son nuestros.

6 Tal la prototípica caracterización de la organización burocrática moderna realizada por Max Weber.

7 En relación con una nueva forma de pensar la memoria, la dictadura (forma abierta por *Los Rubios* y *Papá Iván*), que se caracteriza por redefinir el estatus de *héroe* de los muertos y desaparecidos, atravesándolos por reclamos por parte de sus hijos. Paradigmáticamente María Inés Roqué dice en su film "Hubiera preferido tener un padre vivo, que un héroe muerto".

8 Forma fragmentaria de relato que también paradigmáticamente se encuentra en *Los Rubios*.

9 El mostrar el dispositivo cinematográfico, es una de las características que detalla Bill Nichols, en relación con el Documental Reflexivo, el modo de representación documental que particularmente cuestiona el estatus de realismo, develando las marcas de autor - por tanto tomando la responsabilidad de lo que se dice/muestra-, y reflexionando explícitamente sobre la idea misma de la representación.

10 Al igual que se la puede ver leyendo a Albertina Carri libros de su padre, y de Regine Robin, en estos casos con una otra mediación, como es que sea la actriz que la representa (Analia Couceyro) la que lo hace.

11 **M** fue galardonada en el 2007 con el premio Che Guevara, máximo galardón en el Festival de Cine de Mar del Plata.

12 En tanto "mundo horizontal de las multiplicidades contra el mundo dualista y vertical del sistema del modelo y de la copia" (Amado: 2005, 226).

Bibliografía

- Amado, Ana (2005). *Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia*. En Andrea Andújar compiladora *Historia, género y política en los 70. Segunda parte: "Relatos e imágenes de la violencia"* (pp. 221-240) Buenos Aires: Feminaria Editora.
- Arfuch, Leonor (2002). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bauman, Zingmunt (2004). *Ética posmoderna*. Buenos Aires: Siglo Veinte editores Argentina.
- Berger, John (1987). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Deleuze, Gilles (1997). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- Grüner, Eduardo (2001) *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, Elizabeth (2000). Memorias en conflicto. *Puentes*. 1, 6-13.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- Robin, Regine (1996). *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires: Serie Cuadernos de Posgrado. Facultad de Ciencias Sociales/CBC.
- Weber, Max (1999) *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Yerushalmi, Y. (1989) *Reflexiones sobre el olvido*. En N. Loraux, H. Mommsen, J.C. Milner, G. Vattimo, *Usos del olvido* (pp. 13-26). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Filmografía

M, Argentina, 2007. Dirección Nicolás Prividera. Duración: 140 minutos.